

沖縄古典音楽の音階をめぐって

比 嘉 悦 子

1 はじめに

琉球諸島における伝統音楽の音律、旋法の構造については、これまでに幾人かの音楽家達によって理論づけられて、さまざまな考察が試みられてきたにもかかわらず、未だ決定的な定説は出されていない。琉球諸島の音楽といってもそのほとんどがウタ（歌＝声楽）中心の音楽で、叙情的で自由な心の表現を伴う歌唱旋律にはポルタメントのようなスライドする音、臨時音、装飾音などが頻繁に使われていて、その構造を複雑にしているものと思われる。

沖縄における伝統音楽の音階を語るには、山内盛彬氏の提唱した三弦楽における六種旋法と五度旋法論、金井喜久子氏の琉球旋法第一種型、二種型、そして南琉旋法論、小泉文夫氏提唱のテトラコルド理論、更にはあまり一般的には知られていないが、アメリカのヤン・ラ・ルー博士の提唱した六種モード論などの優れた音階論がすでにあり、これら先輩達の理論を無視することはできない。上記四者の音階論はある一点では共通するが（ドミファソシドの琉球特有の音階の存在を認める）、それ以外の音律構造を持つ音楽においては、各者見解が分かれていて一致しない。

私自身、沖縄音楽の研究に携わる者として常に沖縄における音階の問題をどうとらえていけばいいのかということを考え続けさせられてきた。それはまず、1976年、ハワイ大学音楽部に提出した修士論文を書く段階で沖縄の古典音楽をテーマに選んだのだが、これまで古典音楽における尺音（ドレミファソラシドの第七度音シにあたる音）がフラット気味に演奏されることはよく知られていた問題であったのに対し、昔節のようなより古典的な曲において第四度、下属音（ファ）がシャープ気味になるという現象に気付いて当惑した。また1981年、山内盛彬氏の伝承する王府おもろが県の無形文化財に指定された折、その五曲六節の音曲を調査、報告したが、ドミソドを基本としたファンファーレ音階、あるいはペンタコルド的な音律の動きが強く現れていることがわかって、これまで優勢にみられていたテトラコルド理論を見直さなければならない義務感を感じつつあった。

そこへ、1986年9月、杉本信夫氏の「糸満のウシデークの音律構造」という研究発表を沖縄芸能史研究会の118回例会で聞いてヒントが与えられ、杉本氏と共に改めて沖縄音楽の音階について考える話し合いを持つこととなったのである。その中で、お互いの音階論にかなり共通の認識があることが認められたので、これを機会に杉本氏はこれまで研究し続けてこられた沖縄各地の民謡、ウシデーク歌を中心に、私は古典音楽を中心に、この音階論をまとめてみることとなった。

古典音楽は野村流音楽協会発刊の『声楽譜附工工四』上、中、下巻、拾遺集に収められている音曲を中心に、それらの各曲がどのような音律構造をなしているのかを臨牀的に割り出し、

分類してみたいと思う。しかし、これまでも古典音楽に関する音階論は先述のような音楽学者達によって考察されているので、まずはそれらの各理論を紹介しておきたい。

2 これまでの音階論

(1)山内盛彬の音階論

山内盛彬氏の音階論は主に氏の著わされた二十二巻の琉球民族芸能全集の中の第一巻『琉球の音楽芸能史』（1959年）と第二巻『民族と旋法』（1961年）の中にまとめられている。その概要は、沖縄の三弦古典曲の旋律は六種の旋法に分類されるといい、図1に示された基本的旋法論を提唱された。つまり、「鳩間節」、「鷺の鳥節」等の古典楽曲九曲は呂陽旋法（図1の(1)）に属し、この呂旋系の旋律は支那（中国漢民族）系の音楽と共に沖縄へ入ってきたものと推察しておられる。一方、「かぎやで風節」、「謝敷節」、「万寿主節」等の端節の短曲、また口説類を含む121曲が蒙古、日本を通過して入ってきた中陽旋法（図1の(3)）。山内氏は時によってこの旋法のことを琉陽旋法とも呼んでいる）に属するという。更に、氏の論述の中でもこの旋法が沖縄に入ってきた最も古い旋法ではないかとされている南方系の嬰陰旋法（図1の(6)）は、より沖

図1 三弦の六種旋法

系 統	旋 律	基本 5 度 旋 法	8 度 使 用 旋 法	所 属 調 子	曲 数
支那・呂	陽 (1)			本調子Ⅲ下ギ	9 曲以上
	変陰 (2)			Ⅲ下ギ	
蒙古・中 日本・中	陽 (3)			本調子Ⅱ揚ギ Ⅰ下ギ	121 曲以上
	変陰 (4)			本調子	
南方・律	陽 (5)			ⅠⅡ揚ギ	103 曲以上
	嬰陰 (6)			本調子Ⅰ揚ギ Ⅱ揚ギ ⅠⅡ揚ギ	

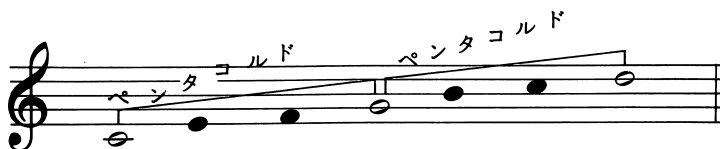
（山内盛彬著『琉球の音楽芸能史』272頁より）

縄的で、「作田節」、「首里節」、「十七、八節」等の昔節、「瓦屋節」、「大兼久節」、「仲里節」、「述懐節」、「仲風節」、「花風節」などの代表的古典楽曲103曲がこの旋法に属するものと主張されている。

ただ、ここで気になるのは、(2)の呂変陰旋法の例に八重山の「トゥバルマ節」、(4)の中変陰旋法の例に大島地方の「アミンクルディ」、(5)の律陽旋法の例に同じく大島の「ソラヨイ節」などを上げていて（『琉球の音楽芸能史』273頁）、古典三弦曲の例が一例も出されていないことである。厳密な意味での古典三弦曲の旋法は(1)の呂陽旋法、(3)の中陽旋法、(6)の(律)嬰陰旋法の三種と考えた方がよさそうである。

山内盛彬氏の旋法の考え方でもう一点見逃してならないのは“五度旋法”の理論である。一般にはドレミファソラシドという西洋のオクターヴ（八度枠）で音階を考えていくのが通常のやり方ではあるが、わが国では小泉文夫氏が日本民謡の大部分が四度枠内に核音を持つものが多いことを主張されて以来（後に詳しく説明）、現在ではほとんどがこの四度枠（テトラコルド）の理論で日本、沖縄の民謡を分析していくのが常識となってきた。それに対し（山内氏の“五度旋法論”は1951年にまとめられた“A New Theory on the Mode”の中ですでに展開されていて、実際には小泉理論に先立つ）、山内氏は琉球や日本の伝統音楽の核音はむしろ五度枠にあり、二つの五度枠（ペンタコルド）がコンジャンクト（内接）した音階ドレミファソラシドレ、または琉球音階、或いは山内氏のいう嬰陰旋法でいうとドミファソシドレの音階（譜例1）を考えた方が妥当であるとするものである。

譜例1. 琉球音階のペンタコルド

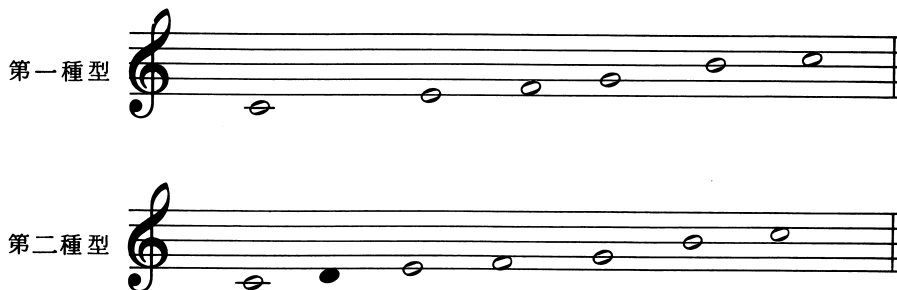


これは特に古典三弦曲において、ドミファソという下のペンタコルドでは使用されない（或いは経過音として使用される）第二度音レの音が一オクターヴ上ではドレドレというような特徴的な旋律の動きとして頻繁に現れる現象の説明になるのではないだろうかというものである。先述したように、私自身、王府おもろの旋律でペンタコルド的動きを確認しているし、また地方の古謡の中には、ペンタコルドの強い動きを示す旋律に出会うことがたびたびあって、山内氏の“五度旋法論”をもう一度考え直す必要があるのではないかと考えている。

(2)金井喜久子の音階論

金井氏の音階論は氏が1954年に発表された著書、『琉球の民謡』の中の論文、「琉球音楽の特質」（40～65頁）の中で述べられており、氏は琉球音階で最も多いのは琉球旋法であり、その琉球旋法に第一種と第二種があることを説明されている（譜例2）。

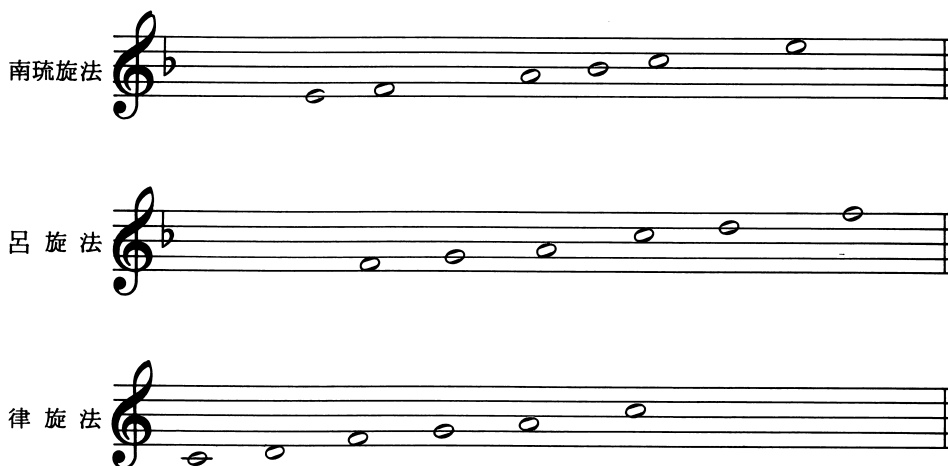
譜例 2. 琉球旋法第一種型と第二種型



琉球旋法第一種型は山内盛彬氏の唱える嬰陰旋法と同一のもので、金井氏もこの旋法が沖縄音階の基礎をなし、わらべ歌や古いキューナ等に多く見られる他、古典楽曲では二揚調子の「述懐節」、「仲風節」、「浜千鳥節」の音階となっていることを強調しておられる（実際には「作田節」、「暁節」などのような昔節の基礎をなす音階でもあるが、金井氏はそのことにはふれていない）。

琉球旋法第二種型は第一種型の進化したもので、第一種型に第二度の $\dot{\text{レ}}$ の音が加わってできたものだという。この旋法は古典曲の「かぎやで風節」、「恩納節」、「昔嘉手久節」などの本調子の曲によくみられる他、伊江島民謡や宮古島の古い民謡にも多くみられる。金井氏が強調しておられるのは、尺音が完全な口音（他の本調子曲では尺音は変口、或いはフラット気味である）になっていて、それは箏の伴奏譜を見てもわかるように、口音にあたる七と為の音は常に押手を加えて半音高く演奏するようになっているということだ。その結果得られる $\dot{\text{ファ}}$ から $\dot{\text{シ}}$ までの増四度、 $\dot{\text{ド}}$ から $\dot{\text{シ}}$ までの長七度の音程が特徴的で、西洋の和声学では敬遠されるこれらの音程が、かえって沖縄音楽の個性となり、明るい悲哀をかもし出す美しい旋律を作り出して

譜例 3. 南琉旋法、呂旋法、律旋法



いるのだろうと結んでいる（『琉球の民謡』61頁）。

この音階は山内盛彬氏の中陽（琉陽）旋法と呼応するものと思われるが、金井氏は口音が変口になる陽旋法とは異なるもので、あくまでも古くから沖縄に存在していた琉球音階第一種類の進化したものだと主張しておられる（同上60頁）。

次に金井氏は南方諸国から琉球へ輸入されたと思われる南琉旋法、中国から入った呂旋法、また日本の律旋法の存在などについても説明しておられ（譜例3）、南琉旋法には宮古の「多良間ショングネ」、古典曲の「踊りくわでさ節」、「芋の葉節」、「蝶小節」（本調子で「中」のポジションを多く使う楽曲）等、呂旋法の曲としては八重山の「鳩間節」、「トバルマー」、「デンサー節」、宮古の「トーガニ」、「子守唄」などをあげているが、この旋法については小泉文夫氏も疑問を持たれていて（『日本伝統音楽の研究』109頁）、基音の取り方に問題があると思われる。

ただし、沖縄における律旋法については、本土の律音階が上行、下行で変化するのに対し、沖縄の律旋法は上行、下行とも同じもので、八重山や宮古地方の民謡に多くみられることなどを考え合わせると、あながち日本から直輸入されたものばかりではなく、先島地方で独自に発達した音階であるかもしれないという推測をされている（同上63頁）。

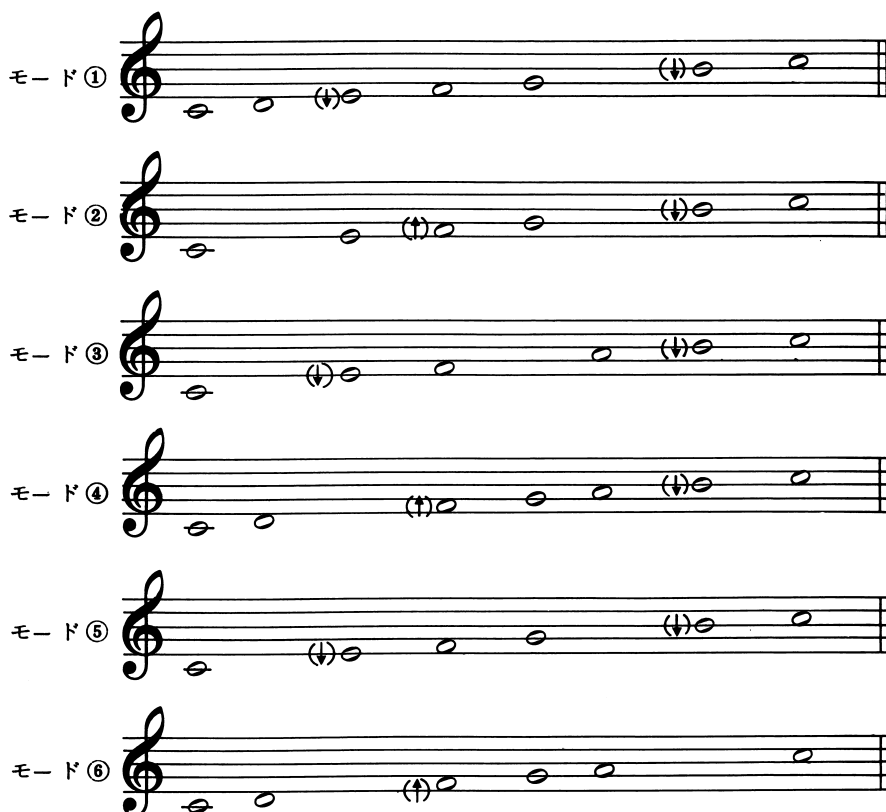
(3) ヤン・ラ・ルーの音階論

ヤン・ラ・ルー博士はアメリカでも権威ある音楽学者の一人であるが、第二次世界大戦直後、一アメリカ兵として沖縄に配属となり、その時に興味を覚えられた沖縄の音楽を独自に研究、分析された方である。特に1951年、ハーヴァード大学に提出された博士論文『Okinawa Classical Songs : an analytical and comparative study』は沖縄の古典音楽を、楽曲構造、旋律、リズム等の各観点から細く分析して整理した貴重な論文である。その論文の中から、博士が沖縄古典音楽における旋法をまとめた箇所だけを抜き出して紹介してみたい。

ラ・ルー博士によると、沖縄の古典音楽の音階は主な六種のモード（旋法）に基づいているといい（譜例4）、その60%がモード①と②に集中していて、それらが沖縄を代表する旋法だとしている。これは納得のいくもので、モード②は山内氏の言う嬰陰旋法、金井氏の主張する琉球音階第一種型に相当し、モード①は金井氏の琉球旋法第二種型に相当する。

ここで注意したいのはモード①において第三度音ミの音がフラット気味（音符の左横に↓印で記譜）、モード②において第四度音ファがシャープ気味（音符の左横に↑印で記譜）、そしていずれにおいても第七度音シはフラット気味に記譜しておられることだ。（ただし、ラ・ルー氏の音律表には第七度音は全てフラット気味に記譜されている。）そして博士はモード③から⑥までは沖縄の歴史的対外交流の影響を受けた旋法か、楽曲の発達段階においてそれらが混ざり合ったものであろうとしながらも、モード⑤は南方型の旋法、モード⑥は日本から入った律旋法であろうとしている。ただし、モード⑤はモード②に類似しており、その変種としてとらえることもできるが、どちらかという日本の民謡音階を思わせる旋法でもある。

譜例 4. ヤン・ラ・ルーの音律表



一方、ラ・ルー氏の音律表には呂旋法が含まれていない。モード④は金井氏の南琉旋法に類似するように思われるが、先述の通り、金井氏の南琉旋法は基音の取り方に問題があり、同様にラ・ルー博士のモード③と④も基音をどの音にとるかでかなりの違いが出てくるものではないかと思われる。

(4) 小泉文夫の音階論

小泉氏の音階論は氏の代表的著書、『日本伝統音楽の研究』（1958年）で展開せられているものだが、氏の研究は琉球の音楽だけではなく、日本全国に及ぶ民謡研究の方法と音階の問題に大きなメスを入れられ、今日にいたるまで日本の多くの民俗、民族音楽研究者に影響を与えているものである。

小泉氏はまず、日本各地のわらべ歌、民謡を調べた上で、演奏者の未熟性、あるいは意図的情感を表現するための技巧的目的から生ずる不確定な音の存在を認めながらも、旋律の動きの中で常に確定的な動きを示す音があること、またそれが終止音とも関わってある種の核音的働きをしているという音階上の重要な構造的枠組みを発見された。そして日本の伝統音楽の中には一つの核音を中心に構成されている旋律の(1)エンゲ・メロディー型、二つの核音が四度音程

上にある(2)テトラコルド型、五度音程上にある(3)ペンタコルド型、下にテトラコルド、上にペンタコルドの重なったオクターヴで三つの核音を持つ(4)プラガル旋法型、逆に下にペンタコルド、上にテトラコルドの重なった(5)正格旋法型、そして音域が広域に広がり、四つ以上の核音を持つ(6)広音域型の六種類のタイプがあることを主張された。その中でも日本のわらべ歌、民謡のほとんどがテトラコルド型とプラガル旋法型に属しているということ、そして特に日本伝統音楽の旋律の分析におけるテトラコルドの重要性を強調された。

更に、日本の伝統音楽に重要なテトラコルドには次の四種類があり(譜例5)、第一種の民謡のテトラコルドは民謡、能の謡などの中世起原の音楽によく現われ、第二種の都節のテトラコルドは近世邦楽と呼ばれる三味線音楽やお箏の音楽によく使われているという。第三種の律のテトラコルドは雅楽や声明、およびその影響を受けたものに多くみられ、朝鮮や中国の音楽でも基本的なものの一つであるという。そして第四種にあげられている琉球のテトラコルドは日本本土の音階とは歴史上直接関係のある発達を示してはいないが、インドネシアのペログ音階に類似した陰音階で、日本の中では琉球列島の音楽にのみ見られる音階としている。

譜例5. 四種のテトラコルド

① 民謡のテトラコルド



② 都節のテトラコルド



③ 律のテトラコルド



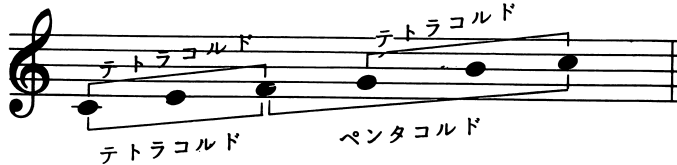
④ 琉球のテトラコルド



小泉氏は第四種、琉球のテトラコルドについて譜例を用いながら詳しく説明していただけるが、山内氏がいう嬰陰旋法、金井氏がいう琉球旋法第一種型は一般に琉球の陰旋法という意味で琉陰と呼び、その音階は琉球のテトラコルドがディスジャンクト（全音間隔で外接）して積み重ねられたものとして理解できるとされている（217頁）。そして「特牛節」や「恩納節」の譜例

を示して、その核音の積み重ねが下からドファ、ソドとなるが、一般的にはファで終止する曲が多く、ファに重心があってプラガル旋法型をなしているとする（譜例6）。

譜例6. 琉陰旋法



興味深いのは、小泉氏が山内盛彬氏の採譜した「かぎやで風節」と金井氏が採譜した「かぎやで風節」を比較され、金井氏が第七度音のシをナチュラルで、山内氏がフラットで記譜された違いを指摘していただけることだ。シナチュラル（ b ）だとするとうまく琉球のテトラコルドになるが、シフラット（ b ）だと第一種、民謡のテトラコルドになってしまう（譜例7）。しかし、第三度音のミの音は金井氏、山内氏共にナチュラルで記譜しており、核音ファとの音程は半音となって典型的な琉球のテトラコルドを形成している。ただ、第二音レの存在が気になるが、レは下行旋律のときにミの代わりとして現われる傾向が強く、都節音階の向上旋律で第一種民謡のテトラコルドが臨時的に混入する現象と似ていて、第四種琉球のテトラコルドの下向旋律に第三種律のテトラコルドが混入してきたものだろうと判断していただける。

譜例7. 「かぎやで風節」の音律



また山内氏の第七度音シに関しては、「かぎやで風節」の後半に出てくるオクターヴ下のシにはわざわざナチュラル（ B ）がついており本人自身、また多くの沖縄の演奏家が必ずしも平均率の b を歌っているのではなく、 b よりは、高目、 b よりは低目の中間的音程を歌っている場合が多くて判断しにくい点をあげられている。この点においてはヤン・ラ・ルー博士のフラット気味の第七度音とも共通する。

しかし、小泉氏は「こうしたテトラコルドの中間音の不確定さと、その自由なピッチによる

表現のこまかさの可能性とが、われわれ（日本民族）の音組織の特徴とも考えられよう」（178頁）と結ばれ、このような中間音の可能性から、日本民謡の基本音階から琉球の陰音階へ、また律旋法から都節音階へという発展的構想が可能であるとして、それぞれの音階の相互関係にまで理論を展開しておられる。しかし、ここでは焦点が琉球の古典音楽に関する音階論であるので、この点におけるこまかい説明は省略させて頂く。

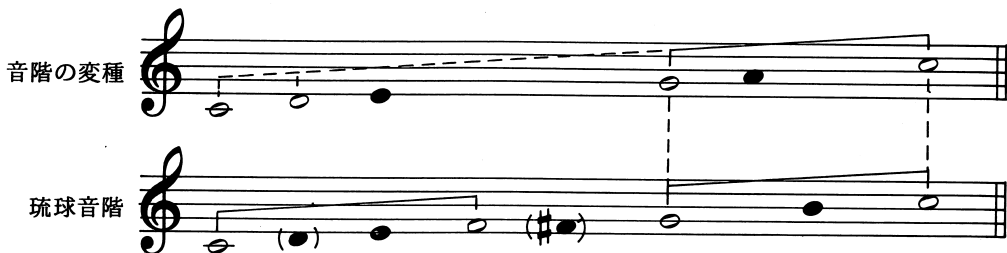
(5)小島美子の音階論

小泉文夫氏の音階論を実際に沖縄の音楽に適用して発展されたのが小島美子氏であるが、小島氏は小泉氏以上に沖縄の古謡、民謡、古典音楽にいたるまでを実地調査され、それに基づく音階論を九学会連合沖縄調査委員会編纂の『沖縄—自然、文化、社会』（1976年）の中で発表された。氏は宮古、八重山各地方の音階についても述べられているが、ここには“沖縄群島の音階”（254～256頁）に関する見解のみを抜粋しておく。

小島氏によると、沖縄群島の音楽でベースになるのは律のテトラコルド、あるいは律音階の変種で、呪禱的、叙事的歌謡にはこれらの律のテトラコルドが主流をなしているという。そしてドミファソシドの琉球音階はキューナなどから現れはじめ、首里を中心に発達して、しだいに地方に浸透していったのだらうとされている。

小島氏はウムイ、キューナ、オモロ、さらには叙情的歌謡に属するウシデーク等の歌の中に、本来なら律音階系の旋律だったものが譜例8のような形で琉球音階（小島氏は沖縄音階と呼んでいる）へ移行しているケースが多いとし、その説明として「沖縄における琉球音階の旋律では、その強力なはずの核音第四度があまり強い支配力をもたず、むしろその上の核音第五度に引き寄せられて上行導音のような形となっていることが、しばしばある」とされている。そして、「沖縄では第四度で終止するものは意外に少なく、圧倒的に多いのが第一度終止で、それに続くのが第五度である」とされているが、この点が、私や杉本氏が以前から問題視しているところであり、ペンタコルドの存在をより強く認識させられる理由でもあった。それ故に一方的テトラコルド理論への傾倒を見直していかなければならないと思う。

譜例8. 律音階の変種から琉球音階への移行過程



によるものは、山内盛彬氏のいう嬰陰旋法、金井喜久子氏のいう琉球音階第一種型の、ラ・ルー博士のモード②のドミファソシドの音階であるが、杉本氏は金井氏が第二種型としているドレミファソシドの音階もこの基本型に含めて、第二度音レの導入は小島美子氏と同じく律のテトラコルドの混入と考えられている。(2)の音階は、ウシデーク歌において第四度のファが半音上り、核音が1つ上の五度に移ることにより、その前後の旋律が五度上の調に転じていることとするもので、同じように(3)の音階では第七度のシの音が半音下がり気味で、その結果、前後の旋律が五度下の調に転じているものだというのである。(4)の音階は(2)と(3)の要素を同時に持ち合わせたもので、旋律が上、下五度圏を自在に動くメリスマティックな曲に多いとする。

杉本氏の転調、複調的装飾音の考え方は1961年9月号の『音楽運動』ですでに発表されており、「日本民謡の音構成よりみた考察とその取り扱いについて」という題で日本民謡の中にみられる都節、田舎節の多彩な音階は、無制限な音の選択によるものではなく、基本旋律の上、下五度圏の音を加えた規則正しい転モードに従っていることを提唱しておられる。従って、氏の糸満市のウシデークにおける転モード、複調的旋律構造の発見は、その独自の音階論を沖縄の音楽の中にも再確認されたものだということがわかる。

3 沖縄の古典音楽における音階

さて、ここでいよいよ私自身の音階論について言及せねばならないが、野村流音楽協会発行の『声楽譜附工工四』上、中、下巻及び拾遺集に収集されている古典楽曲184曲(手事類を除く)を調べた結果、次のような八種類の音階が得られた(譜例10)。そして各楽曲をそれぞれの音階に分類したのが表1である。

各音階の説明をする前に、ここで明確にしておきたいのは、旋法と調弦法の関係であるが、一つの楽曲に使用されている全ての音を音高順に並べたのが音階で、そこに中心的な働きをする音(核音)や装飾音、経過音、或いは核音と核音を結ぶ中間音として働く音などを定めて、ある種の音律上の構造を形成しているのが旋法である。それに対し楽器の調弦法は、ある程度その旋法に合わせて調弦するようになってはいるが、どちらかという、一つの楽曲を弾く上で指が便利に動くようにと考えられて生まれてきた場合が多い。だから沖縄三弦楽の本調子、二揚調子、一揚調子、といった調弦法が直接旋法を意味するものではない。三線を実際に弾いたことのある人ならすでにおわかりかと思うが、同じ本調子の曲でも中のポジションを使う楽曲と使わない楽曲があり、尺のポジションを低目取る場合と、高目にとる場合がある。私達にとっては慣習的にやっていることなのかもしれないが、それらの微妙な調整がある種の旋法に従っているものであり、一定の音律構造を形成していて、沖縄の古典音楽を興味深いものとしている。

それ故、譜例10の音階表はあくまでも各曲の使用音を配列し、その核音関係を割り出して統一したものであるから、表1の分類表に、同じ二揚げ調子の曲が各音階に分かれているのも納得して頂けると思う。二揚調子は、基音が五度上に移動しているため、本調子の曲より全て五

譜例10. 沖縄の古典音楽にみられる音階

音階① 琉テトラ 琉テトラ 琉テトラ

音階② 琉テトラ 琉(律)テトラ 琉テトラ

音階③ 琉テトラ 律(民)テトラ 琉テトラ

音階④ 琉テトラ 五度上へ転調(属調)

音階⑤ 四度上へ転調(下屬調)

音階⑥ 律テトラ 律テトラ 律テトラ

音階⑦ 琉テトラ 律テトラ 琉テトラ

音階⑧ 呂 旋 法

度高い音域に広がる旋律を生み出してはいるが、各曲を一つ一つ調べてみると、単にドミファソシドの琉球音階が五度上に転調されたものではなく、それぞれの楽曲によって異なる音組織を構成していることがわかる。

さて、譜例10に示された音階①は沖縄における最も基本的な音階、琉球音階と呼ばれるものである。①の場合、第二音のレは全く現われず、四度音も安定した f^{\sharp} でドからファ、ファからドへの二つの琉球のテトラコルドがディスジャンクトして重なっているものと考えられる。このグループの場合は終止音が第四度か一度に多く、明らかなテトラコルドが確認される。下部のテトラコルドには現われない第二度音のレがオクターヴで現れる楽曲があるが（「大田名節」、

表1 沖縄古典楽曲（184曲）の音階別分類

音 階 ①	音 階 ②	音 階 ③	音 階 ④	音 階 ⑤	音 階 ⑥	音 階 ⑦	音 階 ⑧
大田名節 (本)	かぎやで風節 (本)	辺野喜節 (本)	特牛節 (本)	瓦屋節 (本)	安波節 (本)	夜雨節 (二揚)	子守節 (本)
浮島節 (二揚)	恩納節 (〃)	本散山節 (〃)	大兼久節 (〃)	揚作田節 (〃)	松本節 (〃)	タノムゾ節 (〃)	鳩間節 (〃)
荻堂口説 (〃)	中城ハンタ前節 (〃)	港原節 (〃)	仲順節 (〃)	踊クワデサ節 (〃)	大願口説 (〃)	仲道節 (〃)	
打豆節 (本)	謝敷節 (〃)	白鳥節 (二揚)	本嘉手久節 (〃)	暁節 (〃)	ヨラテク節 (〃)	早口説 (本)	
与那節 (〃)	早作田節 (〃)	古見浦節 (〃)	芋之葉節 (〃)	シホレア節 (〃)		四季口説 (〃)	
本大浦節 (〃)	平敷節 (〃)	屋慶名節 (〃)	花風節 (〃)	布晒節 (〃)		揚口説 (〃)	
綾蝶節 (〃)	白瀬早川節 (〃)	伊豆見節 (〃)	本花風節 (〃)	ナカラタ節 (〃)		萬歳カフス節 (〃)	
ジッサウ節 (〃)	クニヤ節 (〃)	坂原口説 (〃)	真福地ノハイチヨウ節 (〃)	ショウンガナイ節 (〃)		ノンフリ節 (二揚)	
蔵之花節 (〃)	金武節 (〃)	東江節 (〃)	作田節 (〃)	宮城クワデサ節 (〃)			
世栄節 (〃)	仲村渠節 (〃)	タウガネ節 (〃)	ジャンナ節 (〃)	遊ショウンガナイ節 (〃)			
垣花節 (〃)	出砂節 (〃)	ハイヨヤエ節 (〃)	諸屯節 (〃)	サイヨウ節 (〃)			
昔田名節 (〃)	仲間節 (〃)	ハヤリグワイニヤ節 (本)	茶屋節 (〃)	ウミヤカラ節 (〃)			
久米阿嘉節 (〃)	ツナギ節 (〃)	ズズ節 (〃)	昔蝶節 (〃)				
中作田節 (〃)	坂本節 (〃)	シホレア節 (〃)	長ジャンナ節 (〃)				
ソンバレ節 (〃)	ゴエン節 (〃)	伊集の木節 (〃)	東細節 (〃)				
ソレカン節 (〃)	チルレン節 (〃)	大浦越地節 (二揚)	昔嘉手久節 (〃)				
クロク節 (〃)	本部長節 (〃)	沈仁屋久節 (本)	稲マジン節				
	石ン根之道節 (〃)	与儀前ン田節 (〃)	長伊平屋節 (〃)				
	本田名節 (〃)	江佐節 (〃)	通水節 (〃)				
	伊江節 (〃)	揚沈仁屋久節 (〃)	首里節 (〃)				
	アガサ節 (〃)	湊クリ節 (〃)	本伊平屋節				
	赤サクワデサ節 (〃)	南嶽節 (〃)	比屋定節 (〃)				
	仲節 (〃)	黒島節 (〃)	東江節 (〃)				
	17、8 節 (〃)	ヤリコノシ節 (〃)	伊野波節 (〃)				
	スキ節 (〃)	口説 (〃)	述懐節 (〃)				
	伊集早作田節 (〃)	道輪口説 (〃)	干瀬節 (二揚)				
	清屋節 (〃)	カンキヤイ節 (〃)	子持節 (〃)				
	永良部節 (〃)	小浜節 (二揚)	散山節 (〃)				
	柳節 (〃)	崎山節 (本)	仲風節 (〃)				
	天川節 (〃)	サック節 (〃)	述懐節 (〃)				
	仲風節 (〃)	弥勒節 (二揚)	揚七尺節 (〃)				
	今風節 (〃)	砂持節 (本)	サアサア節 (〃)				
	ヨシャイナウ節 (二揚)	島尻天川節 (〃)	前之浜節 (〃)				
	七尺節 (〃)		与那原節 (〃)				
	百名節 (〃)		遊子持節 (〃)				
	立雲節 (〃)		浜千鳥節 (〃)				
	仲泊節 (〃)		仲風節 (〃)				
	赤田風節 (本)		ムンジュール節 (〃)				
	ショウンガナイ節 (二揚)		綾蝶節 (一揚)				
	述懐節 (〃)		東里節 (〃)				
	久米赤節 (〃)		池ン当番 (本)				
	久米ハンタ前節 (本)		宇地泊節 (〃)				
	勝連節 (〃)		津堅節 (〃)				
	長金武節 (〃)		石之屏風節 (〃)				
	赤田花風節 (〃)		月夜浜節 (〃)				
	伊計離節 (〃)		揚与那節 (〃)				
	亀甲節 (〃)		高祢久節 (〃)				
	白保節 (〃)		屋慶名クワデサ節 (〃)				
	遊諸屯節 (〃)		仲風節 (〃)				
	赤田花風節 (〃)		述懐節 (〃)				
			仲里節 (〃)				
			武富節 (〃)				
			シュンドウ節 (〃)				
			ウフンシャリ節 (〃)				
			サインスル節 (〃)				
			高離節 (〃)				
			川平節 (〃)				
			揚高祢久節 (〃)				

注（１）：（本）は本調子を意味し、（二揚）は二揚調子、（一揚）は一揚調子を意味する。

（２）：楽曲の分類は現在演奏されている各演奏家の実際の演奏に基づいて分類されたものである。

「打豆節」、「与那節」等)、「綾蝶節」、「ジッソウ節」ではオクターヴ上のレとファが使用され、更に「中作田節」では、レミ(1)ファソというように、第三のテトラコルドの積み重ね(ディスジャンクト)が続くことを示唆していると思われる。一方、下部にソとシ(G、B)の低音域が使用される楽曲があるが、それはソシドの琉球のテトラコルドが、一度の基音にコンジャンクトする形で重なっている。

②の音階は、実際には①のグループと一緒にして考えてもよいものと思われる。旋律構造上は①とほとんど変わらないのだが、第二度音のレが経過音として現れるために、別旋法として独立させた。この音階において第二度音レは下行旋律の時にミレド(老乙合)のポルタメントの形で現れ、音階構造上重要な働きをしているとは思われないが、律音階が混入したものとも考えられ、金井喜久子氏のいう琉球音階第二種型と同一とみてよいだろう。「かぎやで風節」、「恩納節」などの本調子の端節(短曲)に多く見られる音階だが、「仲節」、「十七、八節」もこの音階に属し、その他「柳節」、「天川節」、「赤田風節」、「今風節」などのように薩摩進入以降に成立したのではないかと言いつたえられている楽曲に多くみられる。このグループにおいても終止音は四度と一度が主流をなすが、「仲節」、「十七、八節」のような曲では三度や八度の終止も多い。

音階③は第二度音レが単なる経過音としてではなく、はっきりした中間音として現れてくるところに特徴がある。つまり、ドレミファソの律のテトラコルドが琉球のテトラコルドに混入した形をとっている。しかし、このグループのほとんどの楽曲が下部のテトラコルドでドレミファというレとミの二つの中間音を同時に使用しており、楽曲によっては第三度音のミがフラット気味に現われるので、民謡のテトラコルドを思わせる旋律もある。楽曲を見ても、口説類や八重山発祥の楽曲が多く、日本本土の音楽、あるいはその音階の影響を受けた根跡がうかがえる。このグループの終止音は第四度と第一度に集中している。

④の音階は、私が以前から疑問を抱いていた音階で、本調子では開放弦の中弦、四(ファ)は固定されたピッチであるにもかかわらず、歌唱部において同じ音が f^\sharp にまで上る奇妙な音階であった。それ故にペンタコルドの可能性を考えていたのだが、杉本氏の転モード、複調論を伺って疑問が解けた。調弦とは関係なく、基音が完全に五度上に移動していて、そこからドミファソシドかド(レ)ミファソシドの基本的琉球音階を形成している。従ってこのグループの楽曲は比較的音域の広いのが特徴となっており、「作田節」、「ジャンナ節」、「首里節」などの昔節と呼ばれる古い曲に多いように思われる。終止音はやはり第五度に集中しているが、第七度や第三度での終止も希ではない。このグループの二揚調子の曲では調弦の段階ですでに基音が五度上に移されている訳であるが、三線弦の七(f)がシャープ気味に演奏されるのと、下老(f^\sharp)のポジションがより多く用いられている点で、他の二揚曲と区別される。

一方、音階⑤は杉本氏のいう下屬調への転調曲で、このグループは全てが本調子で、他の本調子ではめったに使用されない中のポジション(第六度音ラ)を使うのが特徴となっている。更に尺音(シ)がフラット気味でファからシが増四度ではなく完全四度をなしている。これは基音が四度上(杉本氏の説明では五度下)の下屬調に移動して新たな音階を形成しているのに

外ならない。ここでも音階①と②の混在が認められるが、これまで何度も繰り返してきたように、音階①と②は沖縄の音楽の基本をなす旋法であるから、音階④と⑤も転調されてはいるが、基本的には琉球音階に属し、音階①、②、④、⑤は同種の旋法、同種のグループとし、それらに分類された曲を集計してみると137曲となり、何と全体の74%を琉球音階が占めていることがわかる。

なお、音階⑤に分類された楽曲の終止は第四度が最も多く、第三度や第六度（転調後の第三度）にもみられる。

音階⑥はドレファの律のテトラコルドが積み重ねられた純粋な律音階である。終止音を見ても四度と一度、そして八度に集中していて、テトラコルドの強い核音の働きが印象づけられる。「安波節」、「松本節」、「大願口説」、「ヨラテク節」の4曲のみに限られていて、シラビックな単調な旋律線を持つのがこのグループの楽曲の特色である。本調子で第六度、中のポジションを使うが、尺音が全く使用されず、音階⑥とは明らかに異なる旋法に基づいていることがわかる。

音階⑦は下に律、上に琉球のテトラコルドが積み重なった混合型の音階で、終止音も第一度と四度とに集中していて明確なテトラコルドの動きを示している。「夜雨節」、「タノムゾ節」、「仲道節」、「ノンフリ節」などの八重山発祥の二揚調子の曲と、本調子では「四季口説」、「揚口説」など合計8曲にこの音階が使用されている。

音階⑧は呂旋法と呼ばれている音階で、「子守節」、「鳩間節」の2曲にみられる。その他「トゥバルマ」や「鷺の鳥節」の旋法としてもよく知られ、八重山民謡にはより多く使用されている。純粋な呂旋法には第四度音のファが含まれないが、「子守節」、「鳩間節」には不安定な形でファが使われ（シャープ気味）、基音がソに移行する動きを見せているが、それも偶発的な使われ方で、基本的には呂旋法の動きを示す旋律となっている。なお、呂旋法の場合は核音が一度、五度、八度にあって、小泉文夫氏のいう下にペンタコルド、上にテトラコルドの重なる正格旋法型の音階となっている。

4 まとめ

沖縄音楽の音階をめぐって、これまでにさまざまな音楽学者達がそれぞれの見解を示されてきた。各氏の音階論にはそれなりに一致する点がないのでもないが、中間音や装飾音が微妙に変化する沖縄の音律構造をどうとらえるかという点で、それぞれに異なった分析方法がとられてきた。

この論文においては、古典音楽と呼ばれる首里王府ではぐくまれ、発展してきた三弦楽の楽曲のみに焦点をあてて音階論をまとめてみた。その結果として得られたことは、(1)沖縄の古典音楽（声楽曲のみに限る）に使用されている音階は、主として八種類のタイプに分けることができるが、(2)その中でも、ドミファソシド、或いはド（レ）ミファソシドという基本的な音階（琉球音階）の比重が最も大きく、古典楽曲の約75%がこの音階に集中していることがわかった。

一方、小島美子氏が「沖縄音楽の諸要素」（『沖縄』、1976年）の225頁で言われている“沖縄（群島の音楽）では第一度終止が圧倒的に多く、それに続くのが第五度である”ということと共通して、私自身も、山内盛彬氏が主張された五度旋法（ペンタコルド）の存在を古典楽曲の中に期待していたのだが、五度終止の楽曲のほとんどが音階④に含まれた属調への転調グループで、結局は小泉文夫氏のテトラコルド論を受け継ぐ形となった。

分類した八種類の音階中、音階①、②、③、⑤、⑥、⑦において第一度と第四度の終止音が優勢である。音階⑤は下属調への転調であるから、第四度への終止は第一度への終止を意味するが、それ以外の音階においてはやはり第四度終止がテトラコルドの強い存在を示している。しかし、これらの音階の中で、第五度終止が少いということは、第五度の核音の働きが弱く、 $\dot{\text{ド}}$ から $\dot{\text{ファ}}$ 、 $\dot{\text{ソ}}$ から $\dot{\text{ド}}$ への二つのテトラコルドが外接して重なったと考えるよりも、むしろ $\dot{\text{ド}}$ から $\dot{\text{ファ}}$ のテトラコルド、 $\dot{\text{ファ}}$ から $\dot{\text{ド}}$ へのペンタコルドが内接して重なり、ブラガル旋法型の音階を形成していると考えた方がよさそうだ。

ペンタコルドの問題は、古典楽曲の中では事例として出て来なかったが、地方に散在する古い民謡、わらべ歌の中には多々あり、また、小島美子氏が言うようにそれらの音楽では五度終止が優勢でもあるので、以後この問題についてはそれらの音楽の中で探求してみたいと考えている。

参考文献

- 山内盛彬『琉球の音楽芸能史』 1959年
 同 『民族と旋法』 1961年
 同 『A New Theory On the Mode』 1951年
 小泉文夫『日本伝統音楽の研究』 1958年
 金井喜久子『琉球の民謡』 1954年
 ヤン・ラ・ルー『Okinawa Classical Songs』 1951年
 小島美子「沖縄音楽の諸要素」（『沖縄』） 1976年
 杉本信夫「日本民謡の音構成よりみた考察とその取り扱いについて」（『音楽運動』29号） 1961年
 伊差川世端・世礼国男共著『声楽譜附工工四』 1976年
 富浜定吉『五線譜琉球古典音楽』 1980年